

ZUSAMMENFASSUNG

Bei meinen Besterbungen, das Werk von Bela Čikoš maximal zu umfassen, durch Zusammenstellung eines »idealen Katalogs« seiner Werke und gleichzeitigen Studium von Quellenmaterial, Kritiken und kunstgeschichtlichen Darstellungen seines Lebens und seines Werkes (aus der Feder von Zeitgenossen und späteren Interpreten), habe ich der bei uns üblichen Form der »Künstlerbiographie« (wobei »Leben« und »Werk« getrennt behandelt werden, und die »antologische Auswahl« der Werke nach individuellen Kriterien vollzogen wird), eine andere Methode vorgezogen. Nachdem ich feststellen konnte, daß eine Disparität besteht zwischen dem schöpferischen Drang und dem Gestaltungswillen des Künstelrs, sowie dem Qualitätsniveau seiner Werke im Zeitraum vom Abschluß des Studiums in Wien und München (1892, als des Künstlers Werke im Palais der Abteilung für Kultus und Unterrichtswesen und das Bild »Judith und Holofernes« schon vollendet waren) bis zu seiner Abreise nach Amerika (1902), und seiner fruchtbaren, wenn auch konventionellen Tätigkeit, verbunden mit seinem starkem Engagement als Kunstpädagoge, in der zweiten Lebenshälfte (1903 bis zu seinem Tode 1931), kam ich zu der Überzeugung, daß es kunstgeschichtlich und wissenschaftlich-theoretisch vollkommen gerechtfertigt, sogar notwendig erscheint, den Lebensabschnitt des Künstlers in den Jahrzehnten seines Aufstiegs und seiner (in unseren Bedingungen) »avantgardistischen« Bedeutung getrennt vom Zeitraum seines schöpferischen Höhepunktes um die Jahrhundertwende darzustellen. Durch dieses methodologische Verfahren bringe ich meine Überzeugung zum Ausdruck, daß es im Falle einer so eminent schöpferischen Persönlichkeit von überdurchschnittlicher Begabung und schiksalhafter Hinwendung zum künstlerischen Schaffen unangebracht und unlogisch wäre, den Lebenslauf des Künstlers von seiner schöpferischen Tätigkeit getrennt zu betrachten.

Bela Čikoš war mit seinem ganzen Wesen, instinktiv und emotional, an seine Berufung als Maler gebunden, und der schöpferische Akt war der ausschließliche Sinn seines Lebens. Davon zeugt sein eindrucksvolles Opus von mehr als dreitausend Bildern, die ich registrieren konnte, aber auch das Zeugnis zahlreicher Zeitgenossen, die ihn als Persönlichkeit von großer Kultur, reicher künstlerischer Erfahrung und virtuoser Gestaltungskraft schätzten, eine Persönlichkeit die im zahlenmäßig relativ kleinen Kreis der »Zagreber Künstlerkolonie« ohne ihresgleichen war, und durch ihr Wirken die Grundlagen schuf für die moderne kroatische Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Ich habe danach getrachtet, das Leben des Künstlers, die Entwicklung seines Werkes und die stilistischen Eigentümlichkeiten im Kontext des kulturpolitischen Klimas zu erfassen, an dessen Aufbau, Wachstum und Neuerungen Čikoš selbst aktiven Anteil nahm. Das Kunststudium des Malers in Wien und München wird ausführlich interpretiert, und die Merkmale der Anfänge der »kroatischen Moderne« sowie das gegenseitige Verhältnis der Künstler in ihrem sozialen und kulturellen Ambient dargestellt. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die großen Phänomene unserer Kulturgeschichte, wie die »Gesellschaft für Kunst« (Društvo umjetnosti), und die »Gesellschaft kroatischer Künstler« (Društvo hrvatskih umjetnika), die Persönlichkeit Isidor Kršnjavis und ihre Bedeutung, die Institutionalisieurng der künstlerischen Tätigkeiten, die Anfänge der Kunstkritik und Kunsttheorie, sowie das Zusammenwirken des literarischen und künstlerischen Schaffens. Es wird auf das vielfältige und dramatische Erscheinungsbild der großen kulturellen und künstlerischen Erneuerungsbewegung in Kroatien hingewiesen, voll von Paradoxen und erschwert durch die schwierige Lage des Landes mit seinem Dilemma: Wien oder Budapest. Aufgrund von reichem neuen Quellenmaterial habe ich versucht viele Probleme in neuem Licht zu betrachten, z.B. die Rolle welche Isidor Kršnjavi in dieser Zeit spielte, die Einführung der Kunstrichtung der »Moderne« in die kroatische Kunst und die mit der europäischen Kunst synchron verlaufende Kunstentwicklung. Ferner war es mein Anliegen das »Phänomen« Vlaho Bukovac und anderer Gründer des neuen Geistes zu illustrieren, und die Polemik um die »Moderne« und die »Sezession« zu vertiefen. Gestützt auf das Quellenmaterial und den Versuch einer objektiven Wertung der komplexen Probleme des kulturellen und künstlerischen Lebens in Kroatien, habe ich zu zeigen getrachtet, daß unser begrenzter Horizont gerade in der damaligen Zeit durch neue Gedanken, Ideen und Symbole des Seins und Dauerns bereichert worden ist.

Im politischen Klima der gewaltsamen Magyarisierung, der rücksichtslosen Einschränkung des Rechtes der politischen Parteien an gleichberechtigter Teilnahme am öffentlichen Leben, der ökonomischen Ausbeutung des Landes und Erstickung aller freiheitlichen Bestrebungen ist der Zeitraum der Regierung des Banus Khuen Héderváry (der mit der Studienzeit und der Tätigkeit von Bela Čikoš im hier behandelten Zeitraum zusammenfällt) gekennzeichnet durch einige historische Tatsachen, die im Grunde positiv sind, und die man als grundlegende und

anregende Voraussetzungen für die Entwicklung von Kultur und Kunst in Kroatien bewerten muß. Mit der Ungarisch-kroatischen Ausgleich (1868) konnte Kroatien im Rahmen des dualistischen Verhältnisses zu Ungarn de jure und de facto die Grundelemente seines Staatswesens bewahren: eigenes Territorium, ein Volk im staatlichen Sinne und eine eigene Organisation der politischen Macht. Unter die ausschließliche Zuständigkeit der autonomen Organe Kroatiens (Volksversammlung, Banus und Landesregierung, sowie regionale und städtische Behörden) fielen die Legislatur und die Verwaltung aller inneren Angelegenheiten wie Kultus, Unterrichtswesen und Justiz. Für die materiellen Bedürfnisse der autonomen Ressorts war eine Tangente von 45% aller direkten und indirekten Steuern und öffentlichen Einnahmen in Kroatien und Slawonien vereinbart worden, was erwiesenermaßen eine solide Grundlage für die ausnehmend rasch verlaufende Renaissance der kroatischen Kultur und Kunst bildete. Ein anderer positiver Faktor war die Politik des kulturellen Liberalismus, ausgehend von der irrigen Voraussetzung, daß eine Internationalisierung des Kunstschaffens die Tendenzen des nationalen Selbstbewußtseins abschwächen, und dadurch zum Programm der Pazifikation Kroatiens beitragen würde, was eines der Ziele der ungarischen Politik Kroatien gegenüber war. In der Ernennung von Dr. Isidor Kršnjavi zum Vorstand der Abteilung für Kultus und Unterrichtswesen (26. November 1891 bis 9. April 1896) sehe ich die wichtigste Voraussetzung für die rasche und vielseitige Entwicklung des Kultur- und Kunstlebens in Kroatien. Indem er konsequent, oft auch gewaltsam, sein »persönliches Programm« verwirklichte, richtete er als ehemaliger Maler sein besonderes Augenmerk auf die Erziehung neuer Malergenerationen, und die markante Entwicklung der bildenden Künste. Diese Rolle als autoritäter Arbieter des Kunstlebens wird er bis an sein Lebensende in seiner Eigenschaft als Präsident der Gesellschaft für Kunst spielen. In demselben Ausmaß, aber auf das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts beschränkt, trug Vlaho Bukovac seit seiner Übersiedlung, als schon weltbekannter und berühmter Maler, im Jahr 1893 nach Zagreb zu dieser Entwicklung bei. In seinem Schaffen bemerkt man schon damals stilistische Phänomene und eine leuchtende Farbenskala, die auf Einflüße der französischen Kunst zurückgehen. Durch diese Kennzeichen seiner malerischen Werke wird er einen günstigen Einfluß ausüben auf die erstarkende Strömung, die sich gegen den akademischen Dogmatismus richtet.

Ein Vergleich zwischen Vlaho Bukovac und Bela Čikoš läßt uns zu dem Schluß kommen, daß es sich um zwei völlig gegensätzliche Persönlichkeiten handelt, die sich durch ihre Ausbildung und Weltanschauung, ihre psychophysische Struktur und ihr Temperament unterscheiden, und dadurch Polaritätspunkte der Stilrichtungen der kroatischen Kunst um die Jahrhundertwende darstellen, daß aber andererseits ihr künstlerisches Schaffen Gemeinsamkeiten aufweist, und die beiden Künstler sich gegenseitig beeinflußt haben. Während Bukovac nüchtern, extrovertiert und »antisymbolisch« war, der Beobachtung und Impression unterworfen, war Čikoš ein maximal introvertierter Künstler, vergeistigt und problematisiert, empfindsam und erotisiert, aber durch die Vielseitigkeit seiner Kultur und künstlerischen Bildung den zeitgenössischen kroatischen Künstlern ausgesprochen überlegen. Er war ein Intellekt der für Bukovac komponierte, der Auer korrigierte, Valdec beeinflußte, und Crnčić und Kovačević beriet. Bescheiden und vielschichtig, selbstkritisch und unzufrieden, nachgiebig und willenschwach konnte er sich wegen seines überempfindlichen Naturells in den gegebenen Verhältnissen nicht zurechtfinden und den zahlreichen Mißgeschicken und Schwierigkeiten die sich ihm entgegenstellten nicht genug Wiederstand bieten. »Die Persönlichkeit Bela Čikoš' erscheint uns als tragische Erscheinung eines kroatischen Künstlers von besonders großer Begabung« — hat Ljubo Babić geschrieben. Tatsache ist jedoch, daß Čikoš in diesen mißlichen Verhältnissen doch standhielt, und mit seinem künstlerischen Werk den Wahrzeichen der Epoche seinen Stempel aufdrückte, während Bukovac, gebrochen und enttäuscht, nach Prag »flüchtete«. Uns interessiert jedoch die Zeitspanne ihrer gemeinsamen Tätigkeit, die Wirkunszeit der kleinen, aber ehrgeizigen »Zagreber Künstlerkolonie« und deren Zusammenarbeit mit den Schriftstellern. Positivistisch pedant habe ich eine große Zahl von Angaben und Tatsachen zusammengetragen, die eine Rekonstruktion des Dynamismus und Einflußkreises dieser Persänlichkeiten durch ihr Leben und ihr Werk ermöglichen, und sie gleichzeitig mit den geschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen in Verbindung zu bringen, welche in großem Ausmaß für ihre Werke bestimmend waren. Das Sichtbare, Offensichtliche und Reale haben in meiner Interpretation der Materie den relativen Vorrang, wenn ich auch der intuitiv erfaßten Wesenheit auf spekulativem Wege näher zu kommen trachtete. Nach Einblick in das zur Verfügung stehende Material erschien es mir notwendig, ein revidiertes Bild nicht nur des Lebenswerkes von Bela Čikoš zu präsentieren, sondern auch die konventionellen, apriorischen und unadäquaten Urteile und Auslegungen über den allgemeinen Entwicklungsverlauf der bildenden Künste am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu korrigieren.

In einer Zeit, in welcher die erwähnten Vorbedingungen und die ökonomische Basis eine geistige Entwicklung ermöglichten, und den Künstlern Gelegenheit boten, ihre Wünsche bezüglich der Integration von Kunst und Kultur eines kleinen Volkes in das internationale Geschehen zu verwirklichen, erscheinen mir als charakteristische und wichtige Fakten: die Sicherstellung ausreichender Stipendien für eine solide künstlerische Ausbildung der ersten Künstlergeneration in Wien und München; das Engagement von Künstlern an gemeinsamen Aufgaben bei angemessener materieller Stimulierung (Dekoration des Palais der Abteilung für Kultus und Unterrichtswesen in Zagreb im Jahre 1892, die Innendekoration der Kathedrale in Križevci in den Jahren 1896/97 und der Kirche des Heiligen Geistes in Bjelovar, 1901/02; die bildliche Darstellung alter kroatscher Städte 1895//96 u.A.); die Institutionalisierung der künstlerischen Tätigkeit (Ausbau von Künstlerateliers in Zagreb und ihre kostenlose Benutzung seit dem Jahr 1896, der Bau des Kunstpavillions, die Einrichtung eigener Gesellschaftsräume für Künstler in denen auch Zusammenkünfte der Schriftsteller stattfanden); gut bezahlte Bestellungen von

Kunstwerken für staatliche Institutionen, aber auch seitens privater Auftraggeber; das Engagement an Restaurierungsarbeiten; die Organisation von Ausstellungen im In- und Ausland; das Erscheinen systematischer Artikel über künstlerische Ereignisse aus der Feder von Kunstkritikern, in der Regel Schriftstellern; die Erringung materieller Unabhängigkeit und gesellschaftlichen Ansehens der bildenden Künstler. Diese Wiederbelebung der künstlerischen Tätigkeit dank der materiellen Grundlage des Khuen Hédervárysсhen Regimes hatte nicht eine Entfremdung und untergeordnete Stellung der Künstler zur Folge, wie befürchtet worden war, sondern im Gegenteil ein Erstarken des nationalen Selbstbewußtseins und der Vaterlandsliebe, und ermöglichte dadurch:

a) die Gewinnung einer Autonomie für die kroatische Kunst (Bau eines separaten Pavillions auf der Milleniumsausstellung in Budapest 1896, Ausstellungen in einem eigenen Saal (»Salle croate«) bei den internatiolaen Ausstellungen in Kopenhagen und Petersburg 1897, und separater Auftritt auf der Weltausstellung in Paris 1900, sowie ein eigener »Kroatischer Raum« auf dieser künstlerischen Manifestation).

b) den sehr frühen Wiederstand gegen akademische Postulate und die Einführung einer »modernen Ausdrucksweise« schon im Verlauf des Jahres 1893, die sich in pleinairistischer Malerei mit hellen Farben manifestiert (Čikoš' Landschaften in Bosco tre case in Italien, Bilder alter kroatischer Städte auf der Ausstellung in Budapest 1896, Porträts und Landschaften von Vlaho Bukovac mit ihrem spezifischen »Divisionismus«). Thesis: die Auffassung, daß der »Impressionismus« bei uns erst mit den Werken von Račić und Kraljević auftritt, und damit unsere »Moderne« beginnt (Babić) muß korrigiert werden. Der Begriff »Zagreber bunte Schule« (in unserer Kunstgeschichte oft für die Malerei des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts in Gebrauch) muß verworfen werden, ebenso wie der unangemessene stilistische Begriff des »koloristischen Realismus« (Babić, 1935).

c) die errungene Freiheit des künstlerischen Schaffens, beziehungsweise der Durchbruch des Individualismus in den Schöpfungen kroatischer Maler und Bildhauer. Es ist meine Überzeugung, daß man den »Drang zum Neuen« nicht erst mit den Jahren 1897/98 (»Kroatischer Salon«) in Verbindung bringen darf, wie das B. Gagro tut, sondern ihn viel früher ansetzen muß. Einen wichtigen Wendepunkt im Sinne einer Integrierung in den universellen Ablauf des künstlerischen Schaffens stellt das Jahr 1895 dar (Verbrennung der ungarischen Fahne auf dem Banus Jelačić-Platz in Zagreb), als ein großer Teil der studentischen Jugend, nach der Inhaftierung in Bjelovar, das Studium in Budapest, Prag, Wien, München und Berlin fortsetzte. In diesen Kulturzentren neigten sie sich der Idee einer »neuen Kunst« zu, mit der damit verbundenen Notwendigkeit von Veränderungen in Literatur und Kunst. Die theoretischen Abhandlungen, welche zum Konflikt zwischen den »Alten« und den »Jungen« führten, und die Geburt der »Kroatischen Moderne« bewirkten, sind in Zeitschriften erschienen, die von unseren Intellektuellen in eben diesen Zentren gegründet und herausgegeben wurden.

d) die Hinwendung zur »literarischen Kunst« symbolistischer Richtung, einer damals schon in Europa dominierenden Strömung, die, mit dem Impressionismus konfrontiert, nach Meinung von Luigi Carlucci »... die Wurzel der Kunst unserer Zeit ist, die voll ist von Zweifeln und Zwiespältigkeiten ...«. Es handelt sich also um eine künstlerische Strömung, die auf der Suche nach neuen Werten war, nach »anderen Wahrheiten«, »jenseits« des Augenscheinlichen. Ungeachtet der stilistischen Merkmale und des ausgesprochenen Parallelismus der vielartigen Gestaltungstendenzen und ihrer morphologischen Eigentümlichkeiten, stellt diese dominante Strömung eine literarisch fundierte geistige Kunst dar, die das Bildliche der Kunst durch philosophische Betrachtungen (beziehungsweise Phantasien) über die vitalen Probleme des menschlichen Lebens und seine wichtigsten Manifestationen bereichert (Liebe, Glaube, Tod, Leben nach dem Tode und einige nicht erfaßbare Geheimnisse des Daseins). Es handelt sich dabei um persönliche Meditationen oder »geborgte« Inventionen aus der klassischen, öfters auch aus der zeitgenössischen Literatur.

Die Analyse von 935 Werken von Čikoš, seinen Bildern, Zeichnungen, Skizzen und Studien, in feststehender chronologischer Reihenfolge (meistens sind die Werke mit dem Entstehungsdatum bezeichnet) ergibt ein Gesamtwerk, das vielseitig, umfangreich und sehr differenziert ist. Betrachtet man es ohne Vorbehalt, mit volliger Subjektivität, ohne falsche Achtung, aber mit Hoffnung und Sympathie, also mit individueller ästhetischer Sensibilität, so ist dieses Werk überzeugend und vielversprechend: es besitzt eine große Spanweite und kann manchen Geschmack befriedigen. Es ist reich wie eine Schatzkammer, in der Forschende eine Übereinstimmung verschiedener Werte finden können. Hinter diesem Werk ahnt man den Künstler als Inkarnation des Ätherischen und Spirituellen, besessen von der Kunst, Religion, den Problemen von Liebe und Hass, Leben und Tod, der Intimität der Familie und den Fragen der Vergangenheit. Mit seinen Werken von wahrem Wert, entsprungen aus seiner Besessenheit von Traum und Wirklichkeit, aus den Quellen der Inspiration und dem eigentümlichen Geist jener Zeit, der er selbst angehörte, und den er mit Seele und Geist eines meditativen Träumers und pessimistischen Skeptikers empfand, ist Čikoš ein ausgesprochener Repräsentant der symbolistischen Kunst von europäischem Rang, und im Rahmen des engeren kroatischen Horizontes auch der Begründer des Symbolismus.

Trotz der Tatsache, daß die zeitgenössischen Kritiker und Interpreten die bildende Kunst vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts als symbolistische Kunst deuteten und bewerteten, hat die spätere Kunstgeschichte diese Erscheinung bis heute nicht klar und entschieden als vollwertig in die Darstellungen der Entwicklugstendenzen der kroatischen Kunst eingeführt. Es ist meine These, daß man diesen fruchtbaren und überaus interessanten Zeitabschnitt mit dem adäquaten Termin »symbolistische Kunst«, anstelle des üblichen, nicht adäquaten Termins »Sezession« bezeichnen sollte. Diesen meinen Vorschlag und meine Überzeugung erläutere ich ausführlich mit dem charakteristischen und eviden-

ten Unterschied zwischen »Symbolismus« und »Sezession«, der von zahlreichen zeitgenössischen Theoretikern festgestellt und formuliert worden ist, sowie auch mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß seit dem Jahr 1952 bis heute im Ausland zahlreiche bedeutende Ausstellungen organisiert wurden, die einerseits den Werken der »Sezession«, andererseits aber anthologischen Selektionen von Werken symbolistischer Kunst gewidmet waren. Die Sezession ist, zum Unterschied vom Symbolismus, ein genau definierter stilistischer Begriff, dessen hervorstechenstes Merkmal die langgezogene, zarte, wellenförmige und expressive Linie ist, ähnlich den biegsamen Ranken von Meeresgewächsen, oder den Windungen von Schlingpflanzen. Sie erinnert an den zitternden Ton von Seiteninstrumenten, oder an die Bewegung fragiler, vom Wind bewegter Äste. Dieselbe selbstgenügsame ondulierende Linie findet man auch bei den Gliedern und Leibern von Kranichen und Schwänen, oder anderen Vögeln und Tieren, aber auch bei den Haarlocken von Čikoš' idealisierten, schönen jungen Frauengestalten, die Nymphen oder Sirenen ähneln. In ihrem Streben nach einer Synthese aller künstlerischen Disziplinen, und dem Ideal des »Gesamtkunstwerkes« vor dem geistigen Auge, haben die Schöpfer und Anhänger dieser Stilrichtung mit ihren stilisierten, dekorativen Motiven und linearisierten Formen die Fassaden von Gebäuden und ihre seltsam geformten Innerräume geschmückt, aber auch alle Gebruachsgegenstände und kunstgewerblichen Arbeiten, wobei sie die verschiedenartigen Materialien mit derselben Verfeinerung, Eleganz und Anmut bearbeiteten. Auch die Farbe, als wichtiges konstitutives Element von Werken der Malkunst, wird auf neue und spezifische Art angewendet: ihre Wirkung beruht auf der Flächenhaftigkeit, der Vermeidung von Illusionismus und täuschender Raumperspektive. Der Verzicht auf Naturwahrheit und Beobachtung der Realität machen sich auch bei der schattenlosen Modellierung bemerkbar. Es ist logisch, daß diese stilisierten, mit Phantasie und Sensibilität kreierten Formen, einen symbolhaften Eindruck machen, und manchmal auch tatsächlich, als Teil einer Invention, Symbolcharakter haben, aber es handelt sich dabei um ein geeignetes Mittel zur Betonung der inhaltlichen Komponente des Werkes.

Der Symbolismus dagegen ist kein Stil, sondern eine spezifische künstlerische Strömung, eine Kunst die sich auf Ideen stützt, oder konkreter, eine »literarische Kunst«, in der die gedankliche und narrative Komponente ebenso legitim sind wie in der Poesie. Der Symbolismus bedient sich verschiedener stilistischer Mittel aus allen früheren Epochen (auch der Sezession), die ausgewählt und dem Charakter der Idee und der inhaltlichen Komponente angepaßt sind, ob diese nun direkt oder alusiv, beziehungsweise metaphorisch dargestellt werden. Oft entstammen diese formalen Mittel nicht der originalen »Erfindung« des Künstlers, sondern sind dem Formenschatz der Vergangenheit entnommen. Die Symbolisten wenden sie auf eine bestimmte, umgeformte Art an, so daß sie einen neuen und andersartigen Sinn annehmen und ausdrücken. Es handelt sich hierbei um Bestrebungen, die sich in ihrer überraschenden morphologischen Vielartigkeit regelmäßig dadurch äußern, daß sie einerseits rein visuelle Sensationen ablehnen, andererseits aber sich durch einen Mangel an stilistischer Kohärenz bemerkbar machen. In diesen Relationen offenbart sich der gemeinsame Nenner des Symbolismus: sich nicht auf die Wahrnehmung der Realität zu beschränken, sondern »einzudringen« in die Tiefe der Dinge und der Welt, die Grenzen des Wahrnehmbaren zu überschreiten, ohne Rücksicht darauf, ob diese Grenze besteht oder nicht. Der Symbolist schafft diese Grenze, falls es sie tatsächlich nicht geben sollte, inden er nach der künstlerischen Gestaltung von metarealen und metarealistischen, beziehungsweise übermenschlichen und außerirdischen Sphären strebt, in denen Figuren die Gestalt astraler, spiritueller Wesen annehmen, und die Landschaften zu phantastischen szenischen Räumen werden.

Auch die programmatischen Texte selbst, die deklarativen Äußerungen und theoretischen Erläuterungen der »neuen Kunst« (besonders diejenigen von K.S. Gjalski, M. Dežman-Ivanov und Pilar) zeigen deutlich, daß die Sezession nicht als neuer Stil begriffen wurde, sondern als Kampf für die absolute Freiheit des Ausdrucks (»jeder soll sich auf seine Weise ausdrücken« — sagt Gjalski). Ich habe darauf hingwiesen, daß auch der gewissenhafteste Versuch einer Erklärung der Sezession aus dem Jahre 1897, die Abhandlung »Sezession« von Ivo Pilar, im Grunde eine detailliierte und gewissermaßen simplifizierte Bearbeitung der bekannten Thesen von Georges-Albert Aurier (1891) über die Definition des Kunstwerkes ist. Dem Termin Sezession mit seinem temporalen Charakter muß man mit voller Berechtigung die ungleich passendere und einzig mögliche, logische Bezeichnung »Kunst des Symbolismus« für die Kunst der Jahrhundertwende vorziehen.

Die Entwicklungslinie des Werkes von Bela Čikoš, seit dem letzten Studienjahr (1892) bis zur Abreise nach Amerika (1902), dokumentiert den allmählichen Wandel von der Natur zur »Idee«, vom Motiv zu einer »höheren« Bedeutung. Parallel zu dieser Verwandlung kann man auch die Evolution der morphologischen Struktur seiner Werke verfolgen, die in großem Ausmaß ausgesprochen malerische Qualitäten besitzen, was unserer Kritik in der Regel bisher entgangen ist: bis vor ungefähr zehn Jahren. Der Grund lag in ger Tatsache, daß gerade die Meisterwerke des Künstlers zum größten Teil schwer erreichbar waren (der Zyklus intimer Landschaften in Bosco tre case wurde im Jahr 1976 zum ersten Mal ausgestellt, die Werke im Palais der Abteilung für Kultus und Unterrichtswesen machten schon wegen ihrer Lage hoch an den Wänden den Eindruck von Illustrationen aus Werken der klassischen Literatur, und der Zyklus alter kroatischer Städte war nach der Ausstellung in Budapest erst 1977 wieder der Oeffentlichkeit vorgestellt worden). Jetzt ist es uns möglich, den Charakter des Wachstums und die Heranreifung der interpretativen Neuerungen des Künstlers genau zu definieren, die nach meiner tiefen Überzeugung mit den Tendenzen im Rahmen der universellen europäischen Entwicklung »korrespondieren« und synchron sind. »Judith und Holofernes« (1892) ist ein akademisches Werk von gedämpfter und verfeinerter Chromatik, während das Thema selbst

die morose Atmosphäre des Symbolismus anklingen läßt. Die Lichtführung und funktionelle Reduktion der Formen sind charakteristisch für den Landschaftszyklus aus Süditalien (1893), und besonders das Bild »Vesuv mit Opservatorium« ist mit seiner rötlich-orangenen Dämmerungsstimmung ein ausgesprochenes »Urbild des Symbolismus«. Der Zyklus alter kroatischer Städte enhüllt ganze »Orgien des Pleinairismus« (nach Ansicht ungarischer und russischer Kritiker), ist aber gleichzeitig ein eklatantes Beispiel für die Umwandlung des Realen ins Ideale (naturalistische Permutation, Motiv des »offenen Fensters«, zyklisches Aneinanderreihen von Motiven eines Themas). Hier treten auch in den Details »protosezessionistische« Elemente auf, in der typischen Ikonik nebensächlicher dekorativer Einzelheiten. Eine eigentümliche »divisionistische« Struktur von großer Ausdruckskraft finden wir im »Porträt eines Mädchens mit entblößter Brust« (1895), das assoziativ der Manier Segantinis nahe steht, während die Technik »nadelförmiger« Farbpartikel (nach Art des frühen Klimt) an den Hauptwerken »Walpurgisnacht« und »Dante vor dem Tor des Fegefeuers« (1896/97) vorkommt. Die Farben sind jedoch noch immer »gebrochen« und nicht rein. Diese Manier wird sich zur reinen pointillistischen Technik (»punktartik« nach Matoš) entwickeln bei den Bildern »Athene küßt Psyche« (»Inspiration der Kunst«) und »Porträt der Gattin mit Sohn Paul«. Im Falle des großen, dekorativen Ensembles von zehn Bildern, das im Rahmen des »Kroatischen Saales« auf der Weltausstellung in Paris (1900) unter der Bezeichnung »Innocentia« ausgestellt war, handelt es sich offenbar um ein Hinwenden und engen Kontakt zu den Tendenzen des »Jugendstils«, beziehungsweise der »Sezession«, als eigenständiger Stilform. Nicht nur durch die Anwendung der Form einer zyklischen Reihe, als Bestandteil eines »Gesamtkunstwerkes« sondern in erster Linie durch die Wahl und Anwendung der formalen Mittel, hat Čikoš seine symbolistische Neigung mit dem poetischen stilisierten Linearismus ausdrucksstarker Flächen, dekorativer Farben und ornamentaler Komposition bereichert. Mit dem Elan seines subjektiven Erlebens und seines klaren künstlerischen Wollens ist es ihm gelungen, ein stilistisch einheitliches Ensemble zu schaffen, das den geschichtlichen Zeitpunkt dokumentiert, in dem die Ikonik der Sezession und ihr Formenschatz formuliert und konsequent angewendet wurden.